

Revista Comunicación, No. 29 p. 93 - 111
Medellín-Colombia. Enero-Diciembre de 2012, ISSN 0120-1166

Cines periféricos. Arte y sociedad tras la ideología dominante de Hollywood



Carlos Fernando Alvarado Duque

Resumen

El presente artículo analiza las diferentes relaciones entre arte y sociedad en el cine, valiéndose de los postulados de las estéticas materialistas que provienen de las posturas teóricas de Marx y Engels. Dicha lectura recobra las discusiones sobre la cultura de masas, la ideología y el modelo capitalista, elementos que dificultan la comprensión artística del cine al subrayar su dimensión industrial. A partir de la idea de que el arte es un trabajo inmaterial que se opone a las sociedades de su respectiva época, se analiza el papel combativo de ciertos cines denominados periféricos. Para mostrar el trabajo artístico capaz de cuestionar el orden ideológico dominante, se revisan cuatro casos: el cine de vanguardia, el cine underground, el nuevo cine latinoamericano y el cine independiente norteamericano.

Abstract

This article analyzes the different relationships between art and society inside cinema, using the principles of materialist aesthetics that come from the theoretical positions of Marx and Engels. This reading recovers discussions mass culture, ideology and the capitalist model, elements that hinder the artistic understanding of cinema when underlines its industrial dimension. Starting from the idea that art is an im-material labor, which opposes to societies of their respective time, we analyze the combative role of some cinemas called peripherals. To show the artwork, capable of question the dominant ideological order, we review four cases: the avant-garde cinema, underground cinema, the new Latin American cinema, and Northamerican independent film.

Palabras claves: arte, sociedad, ideología, cine, materialismo, revolución social.

Key words: art, society, ideology, film, materialism, social revolution.



La historia de los cines que se alejan de Hollywood, que de diferentes formas se resisten a la idea de la existencia de un Modelo de Representación Institucional no es reciente (como bien describe Noel Burch [1995] al acto de sistematizar en un mismo sistema hallazgos narrativos, que se confunden con la idea de un lenguaje universal para el séptimo arte). De hecho, puede decirse que los inicios del cine, a pesar de sus relaciones mixtas con otras artes y procesos técnicos, se caracterizan por buscar modos inusitados de contar historias, de representar la realidad. Sin embargo, a finales de la segunda década del siglo XX, aproximadamente, la sistematización de hallazgos expresivos da cuerpo a un modelo de narración que tiende a universalizarse y que opta por privilegiar cierto espíritu naturalista en la representación puesta en pantalla. En 1917, nos recuerda Bordwell (1997), se inaugura el cine clásico de Hollywood, y no sobra decir que su ideología representativa se expande por todo el globo y sus ecos siguen con vitalidad en el presente.

En dicha escalada de un Modelo de Representación Institucional (MRI), es imposible desconocer que el desarrollo de nuevas cinematografías depende, directa o indirectamente, de sus lineamientos. Ya sea como un patrón que orienta nuevos aprendizajes, o con una resistencia directa a sus postulados, el MRI originado en tierra americana se convierte en la ideología dominante del cine. Si bien Burch (1995) sugiere que el cine no logra nunca escapar de dicho modelo, como si fuera una suerte de metafísica, es innegable que los intentos por violentarlo están presentes a lo largo de la historia del cine, y tienen lugar en diferentes geografías. Las etiquetas de dichos cines se han multiplicado: cine de vanguardia, cine *underground*, cine independiente, cine alternativo, cine experimental, cine expresivo, cine de arte y ensayo, y otras más. Queremos, para hacer referencia a algunos de estos momentos de resistencia a la ideología de Hollywood, hacer uso de la figura: 'cines periféricos'.

Esta etiqueta tiene solamente, para efectos de análisis, un significado topológico. La periferia, en calidad de contorno geométrico, rodea y se extiende alrededor de un centro virtual. Su existencia siempre está referida a un eje sobre el cual expande sus propios espacios. De allí que el MRI, el cine clásico de Hollywood, el cine devenido ideología de la representación naturalista, opere como el centro para comprender las formas periféricas del séptimo arte. No obstante, no es una etiqueta simplemente geográfica (de allí que la topología contenga también espacios simbólicos). La periferia no está dada solo por coordenadas del globo. Claro, hay cines periféricos en relación con la distribución del orden mundial, por ejemplo los cines

africanos. Pero una topología presente en la periferia recurre también a la posibilidad de que la distancia de un centro tenga lugar en un mismo espacio físico, por ejemplo, el cine *underground* americano (periferia de la era dorada de Hollywood).

Se desea entonces explorar la relación arte-sociedad desde una perspectiva post-marxista (a partir de una estética materialista) presente en cuatro casos de cines periféricos que en gran medida atraviesan el grueso de la historia del cine: las vanguardias de la década del veinte (Surrealismo y Cine-ojo), el Cine *Underground* americano de la década del sesenta, el Nuevo Cine latinoamericano (Tercer Cine y Cinema Novo), y por último, el Cine Independiente americano de finales del siglo XX impulsado por Sundance Institute.

Vocaciones realistas. El peso de la infraestructura cinematográfica

Uno de los rasgos claves para poder seguir el desarrollo de las relaciones entre arte y sociedad en el interior del cine es su tendencia realista. Dado que este medio expresivo aparece a finales de un siglo marcado por la industrialización, y en efecto, opera a partir de una máquina (el tomavistas), su dinámica se soporta en un nuevo modelo de creación artística, que como bien sugieren Marx y Engels (1969), depende de la infraestructura, de las condiciones materiales y de sus relaciones de producción. Su vocación, aparentemente natural, de mostrar la realidad de una forma desnuda (la cual hereda de las literaturas decimonónicas en gran parte), no es la garantía de una estética realista. Allí, a lo sumo, se ve convocada una tentación naturalista, que rápidamente es sistematizada por Hollywood en la idea de que el "cine es igual a la vida", que es testimonio del día a día, un reflejo cristalino de la cotidianidad.

Sin embargo, deseamos seguir las potencias del realismo como base del trabajo cinematográfico, pero desde la clave de los trabajos post-marxistas. Y en gran medida, el realismo no es el reflejo de una aparente realidad natural, sino la representación de la lucha de clases (Marx y Engels), los mundos singulares y universales unidos en la particularidad estética (Lukács), el único modo de existencia de la realidad en calidad de arte (Marcuse). Lo realmente interesante es que tras todos los ecos de las posturas artísticas presentes en la obra de Marx y Engels (1969), se ha desplegado un modo de comprender el cine (Lukács 1971, Adorno 1983, Benjamin 1973, Bárbaro 1977, Aristarco 1968,

Chiarini 1956), que denuncia como falso realismo al trabajo propio de Hollywood. Las películas producto del MRI no pueden ser comprendidas como obras de arte, sino como ideología. Ideología basada en estrategias naturalistas que, en gran medida, impiden el papel genuino del arte, bajo esta óptica, que es resistir a los excesos de poder, promover la lucha de clases, oponerse a cualquier cristalización de la historia, criticar la sociedad. De esta manera, quisiéramos sugerir que son los cines periféricos los que han logrado, con diferentes estrategias estéticas, mantener viva una estética realista en una clave, que si bien no corresponde a un marxismo ortodoxo (como sugiere lúcidamente Marcuse), sí permite que la relación arte sociedad tenga la vitalidad de la crítica, la capacidad de cuestionar el gran sistema industrial del cine, y de paso, la sociedad capitalista.

No es extraño el zanjado debate sobre la naturaleza impura del cine. Arte o industria ha sido el origen de un difícil debate condenado a polarizaciones o síntesis imposibles. Sorlin (1985) sugiere que el cine es un medio bicéfalo. Extraño cuerpo con dos cabezas que necesitan sincronizar sus ideas. Chiarini (1956), continuador del legado marxista, no duda en señalar que es necesario separar el cine como proceso industrial, que depende de los medios de producción, del sistema económico, de las fuerzas de trabajo, del filme como producto y obra, que emerge como proceso superestructural, y que tiene la bondad de ser arte: "El film es un arte, el cine es una industria" (citado en Aristarco, 1968, p. 325).

Lo interesante del debate es que la mayoría de autores que trabajan bajo la estela de Marx y Engels, por no decir todos, comprenden el arte como un modo de combate social. De allí la idea de arte revolucionario, arte de la liberación o luchas artísticas. Y así, es artificial una separación entre arte y sociedad. Ambos son procesos, el primero trabajo, el segundo estructura, que necesariamente están entrelazados, operan bajo un ejercicio dialéctico que conduce a la crítica, a la resistencia, al cuestionamiento ideológico.

Si bien, como mostraremos más adelante, los autores que han seguido la pista del trabajo marxista (Adorno, Lukács, Marcuse), ofrecen nuevos puntos de vista y principalmente cuestionan algunos elementos centrales para el trabajo de Marx y Engels, por ejemplo la lucha de clases como razón de ser del arte, mantienen viva la idea de los trabajos artísticos como modos de cuestionar la ideología dominante. Para ambos pensadores era indudable que el arte tenía un compromiso de naturaleza política. El artista tenía un compromiso

con un realismo socialista y su obra era un trabajo de vanguardia capaz de cuestionar la sociedad capitalista, hacer evidente las contradicciones de la vida social.

En otras palabras, el artista refleja la lucha de clases en su trabajo, por eso la representación no es de orden naturalista, sino que opera bajo una suerte de realismo que muestra el movimiento de la historia, la resistencia del proletariado a la burguesía. Uno de los elementos claves que se puede rescatar de sus trabajos es que el arte depende de los cambios de época, de las transformaciones históricas. Por ello al desarrollo de las fuerzas productivas le es inherente un nuevo tipo de arte (los cambios de infraestructura determinan mutaciones en la superestructura). El cine, en este caso, es la expresión de un cambio en las fuerzas de producción que pasan por el dominio industrial, el mercado, la plusvalía. En gran medida, una crítica marxista debería ir dirigida contra el sistema de producción americano que reduce al cine a una mercancía, y sus capacidades estéticas a un sostenimiento de la ideología dominante (dicha crítica es la que establece la Escuela de Frankfurt en boca de Adorno y Horkheimer en términos de industria cultural).

Lo interesante entonces es el giro que puede detectarse en algunos de los autores herederos de Marx que reconocen al cine como un arte genuino. La clave, como ya hemos sugerido, está en su papel combativo, y en abrazar, de diferentes maneras, un realismo expandido, una lucha contra la ideología en sus diferentes manifestaciones. En esta clave lo primero que debe reconocerse es que el cine, como todas las artes, tiene una dimensión material y es fruto de una dinámica de trabajo. Su condición industrial no es un impedimento (en otra vía es su condición de época) para el despliegue artístico.

El arte en calidad de superestructura, nos recuerda Marx, no es posible sin la infraestructura económica-productiva. "La concepción marxista identifica fuerza de trabajo y capacidad creadora, la actividad del artista no es sino fuerza de trabajo que puede desarrollar libremente, fuerza de trabajo no enajenada" (Bozal, 1999, p. 171). En el fondo, se reconoce que el artista está inserto en la dinámica social, depende de la infraestructura, lo cual es notorio en un arte con un despliegue industrial amplio como el cine (en especial en sus orígenes, dado que con el tiempo se han abaratado los costos de producción), pero dicha condición no implica que su trabajo tenga que ser un reflejo ideológico, la capacidad de desestabilizar, desde dentro, el sistema sería su principal tarea.

No es difícil ver en este panorama la discusión sobre la autonomía del arte que tiene altos desarrollos en la estética del siglo XVIII (principalmente en la Crítica del Juicio de Kant). Sin embargo, no se trata de suponer que un arte comprometido sea un arte que pierde su autonomía. Por esta razón se sueña con la capacidad de un artista que en las condiciones materiales de su época tenga la autonomía para su trabajo creativo: "...el arte es autónomo, pero no independiente. Tiene una realidad propia, autónoma, pero no puede independizarse de esa realidad espiritual que lo constituye. En cambio sí puede, y a veces debe, ser independiente de determinadas realidades materiales" (Clavell y Sánchez de Alva, 1975, p. 194).

El desinterés manifestado por Kant, que se traduce en una separación con el espacio social, no puede sostenerse. Autonomía creativa no implica independencia de la historia. De allí que Marx y Engels aseguren que "...el medio de producción de la vida material condiciona el proceso social, político, espiritual de la vida. No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino que es al contrario, su ser social lo que determina su conciencia" (1969, p. 25). Por eso, se desprende la fuerte crítica de ambos pensadores a la idea de un arte universal. De existir equivaldría a arrancarlo de sus condiciones históricas, borrar su relación con una infraestructura material. No puede concebirse una independencia de los modos de producción, si bien se reconoce la autonomía de su trabajo creativo en perpetua tensión con los modelos dominantes. En gran medida, la tarea del arte, tal como lo comprende todo el trabajo post-marxista, es oponerse, estar en desacuerdo, cuestionar su propio momento histórico. Su justificación radica en mostrar lo que la ideología oculta, el maquillaje de una realidad disuelta por un modelo histórico concreto.

Autores que desarrollan análisis sociológicos del cine, como Jarvie (1974) o Sorlin (1985), no dudan en sostener que la representación cinematográfica siempre está atada al marco de las sociedades. En general, cada modo de representar la realidad jamás se reduce a un tipo de naturalismo, menos a una imagen desnuda en su totalidad. Lo que se representa es lo que una sociedad concreta considera representable. En otras palabras, siempre hay un inconsciente social tras de cualquier representación. De allí que no sea difícil pensar que Hollywood ofrece una ideología naturalista, porque es el eco de un tipo de sociedad cuya ideología supone un dominio de la naturaleza. Lo interesante es que tras este tipo de perspectivas cualquier tipo de filme, independiente de sus temas (las historias que pone en pantalla), siempre lleva consigo la marca de la sociedad en que está inscrito en

términos históricos. Ello, en parte, permite disipar el mito de que una película que tenga afinidad con cierto realismo, llámese socialista o no, debe mostrar conflictos políticos, guerras de liberación o temas similares. Esto es importante para poder pensar en ciertos cines periféricos, que en apariencia no se podrían ubicar en las coordenadas de un arte combativo porque sus temáticas no responden a este prejuicio.

Umberto Bárbaro (1977), uno de los principales teóricos del cine heredero de Marx, dedica gran parte de su arsenal académico a mostrar cómo el cine es un arte que pone en obra todo el legado marxista. Arte combativo por derecho propio, sabe que el realismo no es una opción estética entre otras, sino el único camino genuino de lo artístico: "...el realismo es no una forma de arte, sino el arte, mientras que son pseudoartes todas las manifestaciones que alejan el arte de la realidad, es decir, que no conocen, reflejándola, la realidad, y no contribuyen, por esto mismo, e incluso solo por esto, a su transformación..." (p. 285). Y no solo resuena la vieja consigna de batalla que caracterizó la obra de Marx, destinada a no seguir haciendo representaciones de la realidad en favor de un acto de cambio o transformación, sino un modo de comprender la realidad de una forma dinámica. Finalmente, un arte realista, el realismo en el cine, no supone enfrentarse a un sustrato de realidad como si fuere un magma in-moldeable. En otra vía, busca reconocer sus contradicciones, sus mutaciones, sus conflictos para hacer preguntas, cuestionar, y posibilitar nuevas respuestas, otras alternativas.

Bárbaro llama la atención sobre el hecho de que la discusión sobre si el cine es arte o no, responde a una dinámica de clases, en la cual los más reaccionarios o conservadores han querido negarle sus potencialidades a razón de su cercanía con el espectáculo. Y no duda en señalar que en manos del capitalismo las virtudes del cine tienden a ser diezmadas a partir de productos seriales, formatos alienantes y otras estrategias que buscan generar efectos premeditados en una masa que reclama el sopor de la enajenación. Pero muchos filmes logran, precisamente, llevar a la pantalla una crítica a su propia prisión capitalista gracias a que puede generar lenguajes de resistencia y el público tiene acceso, como clase, a otras lógicas

capaces de ofrecer una visión alternativa. "Si los aparatos del cine son como las máquinas, y están fuera de la relación estructura-superestructura, los films son hechos artísticos, su lenguaje es un lenguaje artístico; son parte de la superestructura" (Bárbaro, 1977, p. 263). Dicho lenguaje, herramienta del artista en una infraestructura industrializada, permite la creación de imágenes incorpóreas que si bien se soportan en procesos materiales, gozan de autonomía para criticar los modos de la estructura dominante, la vida social de los cuales derivan.

Guido Aristarco (1969), otro de los grandes teóricos del cine marxista, hace eco de las posturas de Bárbaro y ofrece una defensa desencarnada del papel de la visión de Marx para comprender el cine. Una de sus más interesantes tesis es que no puede sostenerse la incompatibilidad entre el arte y la política, como si perteneciesen a espacios so-

ciales comunicables. De ser cierto, señala, entonces no existirían muchos géneros que se inspiran en los desequilibrios sociales. "El cine, sobre todo, ha sido siempre político o de tendencia; de manera más o menos abierta, siempre ha sostenido, apoyado o implicado ésta o aquella idea, hasta en los llamados filmes de evasión" (p. 31).



Lo anterior no implica negar que las ideas dominantes circulen en el cine, en particular en la industria americana, que se encuentra en manos de los grupos de poder económico. En alguna medida, impele a buscar nuevas ideas, formas combativas dentro de los cines periféricos. Se reconoce su dimensión artística no por su grado de objetividad en el reflejo de los conflictos, sino, al igual que lo sugiere Bárbaro, por su capacidad de transformar la praxis social.

De esta forma, Aristarco señala que tampoco se trata de que un filme ponga en pantalla conflictos políticos, desigualdades, grupos marginales, injusticias sociales para garantizar un trabajo de naturaleza artística. Muchos casos, de este tipo, terminan por empobrecer, sino por desfigurar las contradicciones sociales porque son contruidos a partir de la ideología dominante. De allí que no es extraño que el autor desprecie la producción de Hollywood, interesada en retratar a las comunidades indias objeto de abusos en el proceso civilizatorio. A sus ojos, los indios ter-

minan victimizados, minimizados, excluidos del verdadero desarrollo histórico-social.

En esa misma línea, Aristarco también combate algunos movimientos de vanguardia, que, como veremos, hacen parte de los cines periféricos, aduciendo que la exaltación virulenta de ciertos desequilibrios sociales no produce cambios reales en la praxis al no ser objeto de una verdadera revolución. "De poco sirve la náusea por las huecas comodidades del bienestar burgués, sin el soporte de la dialéctica materialista... Muchas películas, y no solo las de vanguardia, dan hoy la espalda al hombre, se tragan con los ojos un universo crudo, despachan con un par de frases la vida y la revolución, hunden el yo en la objetividad" (Aristarco, 1969, p. 60, 116).

Sin duda, en la teoría del cine de Aristarco, Marx goza de una enorme salud. Su fuerte crítica, incluso a manifestaciones que tienen un fuerte compromiso artístico con la crítica al desarrollo social, se sostiene sobre la necesidad de no perder de vista que el arte debe permitir la lucha de clases. Sin un genuino cambio producido por el cine en el seno de la historia, jamás podrá haber arte en una película. Rasgos que en el fondo son casi irrealizables en el cine, sino se entiende como pretexto para la revolución, como se sugiere en parte en la teoría del Tercer Cine argentino. Aristarco apostilla: "...los filósofos solo han interpretado el mundo de maneras diferentes; pero se trata de transformarlo. Sustituyamos al filósofo con un director de cine... el cine además de poder interpretar el mundo de diferentes maneras, puede justamente contribuir a transformarlo oponiendo a las concepciones fatalistas, una concepción de la filosofía precisamente entendida como filosofía de la praxis" (1969, p. 119).

No queremos, empero, abrazar una posición cripto-marxista como la de Aristarco, si bien compartimos su idea de la filiación arte-política como un gesto natural del cine. El cambio social, de todos modos, sigue siendo un cometido de la relación arte-sociedad, en especial cuando se piensa el realismo como un retrato de las contradicciones presentes en la historia. Nos gustaría retener de su dura crítica un par de estrategias. Una primera, es el trabajo didáctico en un modelo socialista, que supone mostrar las contradicciones propias de la realidad a través del film como un tablero de exposición; la segunda, es la ironía que, si bien no puede eliminar la desigualdad, es capaz de criticar al sistema desde su interior. En ambos modos, sugiere Aristarco, el cine contribuye a mostrar una imagen cósmica (idea heredada del punto de vista estético de Lukács): "...la obra cinemato-

gráfica, como toda obra de arte, excluye cualquier dualismo y multiplicidad, y vive dentro de la unidad de su forma absoluta" (1969, p. 326).

Como ilustraremos más adelante (véase el análisis del trabajo de Lukács sobre el cine), las herencias del realismo socialista de Marx y Engels en el terreno del arte conducen a cuestionar los formalismos como base del trabajo creador del arte, en la medida en que desligan las obras del suelo histórico. Una obra que solo vale por su forma, no puede contribuir a la crítica ideológica. Claro, si la forma revela las contradicciones sociales, tendría que afirmarse, bajo esta escuela, que no es una forma vacía, es ya contenido encarnado.

La idea de realismo supone un privilegio de los contenidos, pero no un desprecio por la forma. Lo que hace valer al trabajo formal es la capacidad de dar cuerpo a contenidos que permitan: la lucha de clases, la crítica ideológica o la resistencia al sistema. Por ello no es difícil pensar que la insistencia de un autor como Kracauer (1989), asociado a la escuela de Frankfurt y con evidentes tendencias marxistas, sostenga que las cualidades realistas del cine radican en su capacidad de representación realista. Heredero de la fotografía, el cine, dice Kracauer, redime la realidad física, su uso de un ojo mecánico, posibilita ampliar el modo de ver la realidad donde el ojo humano se encuentra limitado o vedado: "...el cine está singularmente dotado para registrar y revelar la realidad física y por consiguiente desplaza hacia allí su centro de gravedad" (1989, p. 51).

Por ejemplo, es propicio para mostrar movimientos extremos, al igual que para amplificar escenas microscópicas, o el desarrollo del tiempo en escalas antinaturales. Y para que pueda existir la redención de la realidad, la vocación realista privilegia contenidos, algunos más cinematográficos que otros, sobre el trabajo formal. Si bien dicha postura se vuelve en gran medida excesiva al sugerir que ciertas técnicas serían impropias en el cine, va a ser clave para pensar cómo los cines periféricos cuestionan el MRI cuando muestran la realidad de un modo que no es sino accesible al cinematógrafo y su vocación por la realidad en una clave materialista.

Francesco Casetti, teórico e historiador del cine italiano, nos recuerda que esta línea, asociada a la idea de un realismo artístico, desarrollada bajo la estela de Marx y Engels (con sus más altos picos en la obra de cripto-marxistas como Bárbaro, Chiarini y Aristarco), concluye con una defensa de la realidad en contraposición a la ideología. Dicho de otro modo, la principal virtud de la relación arte-sociedad en el cine, es mos-

trar que la realidad ha sido diluida en las ideologías dominantes, y que las obras de arte tienen que mostrar otros modos de construir y desplegar lo real.

En gran medida, se ha de declarar una muerte del cine como representación naturalista. "Cuando el cine trata de calcar el mundo, lo que está haciendo es calcar una imagen predeterminada" (Casetti, 1994, p. 217). Bien sugeríamos con Jarvie y Sorlin, que toda película representa a partir de lo que la sociedad en que emerge considera representable. Ahora, lo interesante de un cine capaz de ser combativo, con la voluntad de producir un trabajo creativo no enajenado, subyace en analizar sus propios modos de producción (tanto sus condiciones materiales -infraestructura-, como sus lenguajes -superestructura-). La capacidad de juzgar su propia existencia, de hacer un ejercicio autorreferencial ha logrado mostrar la ideología en que se erige. Y sin duda, gran parte de los cines periféricos logran alcanzar un status artístico precisamente porque cuestionan el MRI, la ideología dominante del mundo capitalista encarnada en las tácticas narrativas de Hollywood.

Las postrimerías de Frankfurt. La maldición del mercado

La denominada Escuela de Frankfurt ha continuado, con sus propias contribuciones, por supuesto, el impulso del trabajo de Marx y Engels en lo que respecta al análisis de las sociedades actuales. Comparte, como base, la crítica al modelo capitalista y analiza la dinámica social del siglo veinte que se convierte en gran parte en la realización de las predicciones marxistas respecto a la lucha de clases, el triunfo de la ideología burguesa y el modelo económico basado en la plusvalía. En esa misma línea, trabajan por la instauración de un modelo socio-económico diferente; de ahí sus ácidos análisis del presente basados en la lógica del socialismo y la posibilidad de una sociedad sin clases.

Más allá de todo esto, la Escuela de Frankfurt aportó con el análisis de los fenómenos alienantes (como los medios de masas) producidos por una sociedad que de la producción pasa al consumo de bienes materiales e inmateriales. "A la escuela de Frankfurt le desagradaba la cultura de masas, no porque no fuera democrática, sino precisamente porque no lo era. La noción de cultura popular, afirmaba, era ideológica; la industria cultural suministraba una cultura falsa, reificada, no espontánea, en vez de la cosa real. La vieja distinción entre cultura alta y baja prácticamente se

había desvanecido en la barbarie estilizada de la cultura de masas" (Jay, 1974, p. 353).

Por ello, como antes sugeríamos, tiene lugar la dura crítica de Adorno y Horkheimer (1988) al cine en términos de industria cultural. Como bien lo diagnostica Stam: "La escuela de Frankfurt estudió el cine como sinécdoque, como emblema de la cultura de masas capitalista, desplegando un enfoque dialéctico que prestaba atención simultáneamente a cuestiones de economía política, estructura y recepción" (2001, p. 89). La principal oposición al estatus artístico del cine radica en que los medios masivos de comunicación transforman el orden de producción, distribución y consumo de los bienes culturales. Palabras más, las bellas artes y las artes populares entran en una dinámica de mixtura que perjudica los valores artísticos, provocando un debilitamiento de los valores de culto. De allí la famosa lectura de Benjamin (1973) que revela cómo el cine rompe la condición aurática del arte en favor de su valor expositivo.

Destruída la dinámica tradicional del arte por la gran oferta mediática, los nuevos productos culturales, entre ellos el cine, desdibujan los valores tradicionales del arte. Adorno y Horkheimer piensan que las representaciones de obras clásicas en el cine rebajan el papel genuino de estos trabajos al estandarizarlos en formatos propios de la industria cultural. Sin embargo, la visión de Benjamin termina por mostrar que las obras medidas por la reproducción técnica, caso emblemático del cine, representan precisamente un cambio en los modos de producción estética. Quizá sea de interés señalar que en su postura se reconoce la idea de Marx y de Engels de que cada arte depende de las condiciones materiales, la infraestructura de su tiempo.

El verdadero reto radica en pensar un arte que por su condición industrial se convierte en mercancía. Y en gran medida, la figura del artista se ve puesta en jaque, al servicio del sistema. Para ello se abraza la idea de un arte combativo. En sentido estricto, la Escuela de Frankfurt comprende el arte como una antítesis de la sociedad. Su carácter es necesariamente opuesto al sistema. Como lo afirma Entel: "El arte estaría en una relación de diferencia con la existencia; ésta última no es obra de arte, pero sin embargo, es la que la crea" (1999, p. 176). No obstante, como rasgo diferencial no abraza una perspectiva estrictamente realista tal como sucede en el cripto-marxismo italiano (Bárbaro, Aristarco, Chiarini). Su preocupación gira sobre el problema formal del arte (más que sobre su tendencia realista) que le debe permitir reconocer en los meca-

nismos, técnicas, tratamiento material, la capacidad de oponerse, así sea infructuosamente, a la sociedad de su época.

No es extraño que se tenga una visión positiva sobre las vanguardias (criticadas por algunos criptomarxistas) en la medida en que su lenguaje permite luchar contra el arte como un reflejo natural, emanado del espacio social, dado que exploran libremente en el plano formal-expresivo. "El arte del siglo veinte, especialmente con experiencias vanguardistas y sus antecedentes, no brinda una imagen reconciliada del mundo, una imagen bella. Por lo tanto las obras de arte desestetizan, si se quiere como respuesta a un doble movimiento: un mundo contemporáneo concebido como decadente y la creciente presencia de las industrias culturales que tendería a imitar el mundo como existe" (Entel, 1999, p. 185).



Independiente de algunas discrepancias hay algo central que la Escuela de Frankfurt mantiene en común con los puntos de vista marxistas más duros: no comprende el arte como la solución a un problema, ni como la garantía de un mejor futuro. La dialéctica presente en un materialismo estético no busca síntesis, sino hacer evidente las contradicciones. Para las posturas frankfurtianas, el arte es un trabajo hecho por rupturas, fisuras, rompimientos. Su papel, en gran parte, es destruir el sistema, hacer visibles sus tensiones internas. Sin embargo, este proceso, lo cual reconoce la Escuela, no permite borrar la base del sistema. Finalmente, toda obra de arte es mercancía, a pesar de sus modos de combate, que en el caso del cine se hacen evidentes en las películas que se rehúsan a pasar por el circuito comercial pero necesitan de capital para su existencia. Ese esfuerzo es el que hace del arte fuera de la industria un sueño imposible, que reconoce el fracaso de que en sus manos se encuentre, de pleno, la garantía de otra realidad.

Adorno, Lukács, Marcuse. La revolución sin pólvora del cine

Si bien Adorno es uno de los principales miembros de la Escuela de Frankfurt, la originalidad de su pensamiento y sus duras posturas críticas hacen de él una figura que no puede reducirse a ser simplemente una pieza más de un sistema de pensamiento colectivo. Su trabajo, por derecho propio, goza de un lugar especial en las discusiones estéticas contemporáneas. A pesar de, como lo hemos mencionado, la distancia de Adorno con el cine, y su crítica a la sociedad de masas, al dominio de la industria cultural, escribió junto con Eisler (1981), un libro dedicado a meditar los intercambios entre música (en especial a-tonal, propia de un trabajo vanguardista, cercana a la obra de Schoenberg) y el séptimo arte. Si bien allí se interesa por problemas de composición y ritmo, presentes en general en ciertos filmes experimentales, su distancia con el valor artístico del cine se mantiene incólume.

Ahora quisiéramos recuperar algunas de las principales posturas de la teoría estética de Adorno (1983) para mostrar que el cine, por lo menos ciertos cines (para nuestro caso, los periféricos), no son incompatibles con su modo de comprender el arte en medio de sociedades dominadas por el capitalismo. Dos lapidarias frases revelan las líneas programáticas de su postura: 'el arte es una promesa quebrantada de felicidad', y 'quien goza frente a una obra de arte es un ignorante'.

Como es sabido, Adorno propone una visión negativa del arte. Dicha negatividad se resiste a la idea de un arte afirmativo, que enfatiza el movimiento de la vida como quizá pueda encontrarse en la obra de Nietzsche. La negatividad supone que el arte, a pesar de sus esfuerzos, no garantiza un cambio social real, y su papel no es otro que auspiciar una transformación que no puede realizar. Dicho de otro modo, en el arte se da un doble movimiento, primero de ruptura con la sociedad, de corte con lo existente; segundo, de impotencia frente a su objetivo, de incapacidad de romper con el presente que denuncia, pues de ser así, su papel combativo sería anulado. De allí que la primera frase de batalla cobre sentido. Si el arte genuino ofrece un mejor futuro, cierta felicidad, que rápidamente puede asociarse con los finales felices, nota común del cine Hollywoodense, su realización debe ser impedida, truncada, rota. De no ser así, el arte borraría su propia naturaleza, oponerse a la sociedad.

En cierto sentido, el arte posee un carácter enigmático en la teoría de Adorno, como sugiere Jiménez (2001).

Su posibilidad de violentar a la sociedad ocurre porque sus propios lenguajes desafían los modelos con que el público accede a sus violencias formales. Si replicara estructuras ya asimiladas, propias de la alfabetización de la industria cultural, solo haría eco de la ideología. En medio de ese tipo de fisuras, su capacidad formal se aleja de cualquier reflejo, de toda ideología naturalista. En otra línea, envuelve a quien lo aprecia en un territorio desconocido; por ello se debe buscar la clave para revelar sus misterios en otro lugar, fuera de las mismas obras: "Por una parte, el arte revela, por su existencia misma, un no-existente posible, pero simultáneamente demuestra la imposibilidad de lo posible" (Jiménez, 2001, p. 152). Una negación de las obras como duplicados del mundo, implicaría que el cine perteneciente al MRI no pasa el examen de la perspectiva de Adorno. Dicho cine mimetiza una realidad para que, aparentemente, concuerde con la propia visión de la vida social de los públicos. En otras palabras, el cine americano convierte su lenguaje en una experiencia falsamente natural (como bien delata Burch), y el resultado es que no es posible el trabajo de crítica social si la dimensión expresiva no se convierte en enigma. "Las obras de arte estructuran lo inestructurado; hablan en su lugar y lo violentan; entran en colisión con ella al ser consecuentes con su propia estructura de realidad hecha. La dinámica que cada obra encierra en sí misma en su lenguaje" (Adorno, 1983, p. 242).

Podría decirse que la preocupación por un lenguaje que cuestiona las formas institucionalizadas, el modelo dominante de representación, acarrea la existencia de una pieza clave en la teoría estética de Adorno, que él denomina 'contenidos de verdad'. Estos no son otra cosa que nuevos escorzos de lo real materializados gracias al trabajo formal, a un plano expresivo que riñe o choca con las formas estandarizadas, ideologizadas, que se valen de sus propios medios de fabricación para anticipar el porvenir. "La obra de arte realmente conseguida es aquella cuya forma procede de su contenido de verdad; no necesita borrar de sí las huellas del devenir por el que llegó a ser, de su carácter artificial" (Adorno, 1983, p. 248). Es la forma que se resiste a lo social, propia de un arte que no es un reflejo sino un combate, la que hace evidente nuevos contenidos para comprender las potencias de lo real. Podría decirse que el cine sería arte si tiene la capacidad negativa de evitar la enajenación, de no crear productos cosificados que simplemente desemboquen en la alienación de los públicos a través de dar cuerpo a nuevos 'contenidos de verdad'. Esta pista puede rastrearse en los cines periféricos, en especial en las vanguardias, que son entendidas por el pensador de Frankfurt como modos de resistencia, a partir de un

lenguaje que no es ideología de lo real sino apertura a lo posible.

La afirmación "quien goza con una obra de arte es un ignorante", remite al reconocimiento de que la obra, como fruto de un trabajo creativo, implica también un trabajo por parte de quien la interpreta. Lector, espectador, público, se enfrentan a un lenguaje que formalmente no puede corresponder a la ideología en la cual se encuentra situado su espacio social. Y allí el gozo no es un camino posible. Un camino que conduce al goce automático, alienante, propio del cine de Hollywood que recompensa con finales felices, no cabe dentro del movimiento negativo del arte.

Como lo sugiere Menke: "Adorno presenta el placer de la diversión como la experiencia de una identidad, una imitación o una repetición, en un estado de distracción. Es el placer del reconocimiento automático. Es contra ese carácter del placer sensual contra el que se opone la negatividad estética" (1997, p. 32). Quien interpreta sufre, pasa por una experiencia tortuosa, es más, por un tipo de lectura condenada al fracaso, la promesa de otra realidad irrealizable en el arte. Extraña dinámica que desafía la experiencia estética, y más allá de la belleza, reconoce el valor del displacer: "...tanto menos se goza de las obras de arte cuanto más se entiende de ellas" (Adorno, 1982, p. 25). No es difícil pensar que gran parte del trabajo de los cines periféricos redunde sobre la violencia al lenguaje establecido por Hollywood, y que la respuesta del público ante sus formas se acerque al displacer de una violencia ejercida sobre sus modos de recepción convencionales.

A diferencia de Adorno, Lukács (1966, 1967), ilustre filósofo húngaro de filiación marxista, nos ofrece una visión afirmativa del arte. Es decir, la tarea del arte es afirmar la realidad presentando un modo de unir los fragmentos dispersos en un nuevo todo capaz de proporcionar sentido a la dispersión, al caos cotidiano. Su creencia es que allí no se quebranta la promesa de nuevas realidades posibles. Si bien la obra de arte en su trabajo opera como un reflejo de lo real, lo cual le permite afianzar la ya mencionada idea de un realismo socialista, dicho reflejo no es un acto natural, no es una copia desnuda, por el contrario, está mediado por el ejercicio material que arrastra sobre sí un ejercicio antropomorfizador.

Lo anterior no significa que el arte simplemente dé forma humana al cosmos, como si fuera una deidad que se vale de lo estético. En otra clave, logra desplegar lo real en la lucha entre los materiales, la dimen-

sión histórica y la capacidad de trabajo creativo del artista. Por consiguiente, no sólo como vocación, sino como imperativo, todo arte posee una misión social que, idealmente, implica las búsquedas del hombre por no caer preso de una ideología naturalista, de un mundo sin la mano del hombre que produce y es producida en pro de su propia liberación.

Quisiéramos retener de la perspectiva de Lukács, en favor de un trabajo realista, su interés por la noción de particularidad que permite una tipificación artística capaz de posibilitar el acceso de los públicos a lo que ofrecen las obras. Siguiendo de cerca la idea de Marx en torno a un arte no universal, nuestro autor señala que las obras no pueden reducirse a la generalidad reservada para la ciencia. Ninguna obra es general porque dicho gesto equivaldría a anular sus propias condiciones históricas y materiales. Sin embargo, la obra tampoco se sitúa en la más extrema singularidad, pues ello equivaldría a que es poco o nada, lo que puede decir si no convoca más allá de sus propias determinaciones concretas. Su propuesta es la particularidad, nivel que comparte los rasgos individuales de lo singular, que no permite que una obra no sea objeto de modelos, reducida a formulismos, y al mismo tiempo goza de las bondades de la generalidad, que hace que a pesar de las condiciones únicas, se convoquen problemas más amplios, que se dirija al hombre universal. "De la naturaleza antropomorfizadora del poder estético se desprende que la generalización no puede ser arbitraria (no puede aferrarse a la particularidad de lo singular), ni puede abstraer hasta llegar a lo general (ser una generalización científica), sino que fija lo particular como significancia histórico-social del *hic et nunc*" (Lukács, 1966, p. 237).

Dicha particularidad permite una tipificación que es un gesto del arte para promover su propia comunicabilidad. Se puede convocar a hombres diferentes a partir de situaciones concretas, que dejan traslucir problemas comunes. En dicha dinámica opera el lenguaje del arte para crear, gracias a su flexibilidad, maleabilidad, otro modo de reflejar la realidad. La particularidad puede introducir en las ideas generales las marcas de un trabajo concreto, y al mismo tiempo, permitir que una situación irrepetible sea motivo de celebración universal.

Los lenguajes de cada obra le proveen al arte un medio común, homogéneo, dirá Lukács, en el cual integrar los fragmentos desunidos de lo real. En este gesto están presentes tanto las leyes históricas y el sistema de producción de la época, como la imaginación del artista, su propia visión personal. En palabras

de Clavell y Sánchez de Alva: "Lo que el artista engendra no es un mundo privado o subjetivo, sino algo que puede ser reconocido como válido —evocador dirá Lukács— para toda la humanidad" (1975, p. 169). La particularidad permite la armonía en la estela de una estética materialista. Sus aportes al desarrollo social se reconocen dado que todo trabajo artístico está situado históricamente. Lo particular, de algún modo, es la manera como Lukács atestigua los fuertes vínculos entre arte y sociedad.

Al final de su monumental obra dedicada a la estética, Lukács hace un análisis del cine bajo los principios de su propia postura. Lo más representativo que deseamos destacar es que describe que el cine opera a partir de un doble reflejo de la realidad. La cámara, el dispositivo técnico, la técnica del film, ofrece un primer reflejo de la realidad, que a partir de sus propias condiciones materiales implica de entrada una refiguración. Dicho reflejo, en el fondo, responde a un tipo de modelo capitalista asociado al alto desarrollo tecnológico: "...en el cine la forma tecnológica primaria, aun no estética, no es más que un reflejo visual de la realidad; ello transforma mediante rápida movilidad, mediante la situación continuamente vivenciable, la refiguración fotográfica en una antropomorfización, y la acerca a las formas aparienciales de la cotidianidad" (1967, p. 177). Por ello el trabajo del artista, que se opera sobre este primer reflejo, implica que la antropomorfización estética opera como un segundo reflejo.

La proximidad que tiene el cine con la vida, nos recuerda el autor, se convierte en su condición artística. Su propio acto combativo depende de la capacidad de acercarse a lo cotidiano, sin la necesidad de un amplio camuflaje formal, como quizá ocurre en otras artes: "...el cine traslada esa peculiaridad de la visión de la vida cotidiana al medio homogéneo de dación de forma, y consigue, puesto que se trata de una trasposición artística, que esas diferencias den de sí efectos importantes" (Lukács, 1967, p. 188). Y por ello es posible comprender el medio homogéneo del cine como el espacio de la visualidad móvil (su naturaleza es la imagen con un índice de referencial referido al movimiento y el montaje como sintaxis de lo real), cuya cercanía con el mundo cotidiano no debe confundirse con una ideología naturalista. El trabajo artístico será combativo, solo que en este caso lo hará con alto índice de realidad que bien puede confundirse con un reflejo natural. Y el resultado es presentar estéticamente la realidad social, para mostrar sus potencias y desfases. El cine representa un genuino llamado a los nuevos públicos, como bien lo sugiere Lukács: "Si un film como obra de arte, ha logrado hacer que la gente

reflexione seriamente sobre una situación del pasado o del presente, ha logrado su objetivo. El film tiene el deber de representar todos los aspectos de la sociedad, y, como ese plano puede tener un relieve esencial, debe lograr que el hombre de la calle reflexione atentamente" (Lukács, 1971, p. 41).

Antes de revisar algunos de los que hemos denominado cines periféricos, siguiendo las pistas que ofrecen las diferentes variaciones de la estética materialista respecto a la relación arte sociedad, quisiéramos introducir algunas de las ideas de Herbert Marcuse (2007), quien presenta una visión heterodoxa de la postura marxista y sus más ambiciosos postulados revolucionarios. Marcuse se distancia de la idea de que el arte tiene como fin la lucha de clases. Esto va en detrimento de su posibilidad de encontrar modos diversos de ser combativo. Su capacidad de cuestionar puede emerger en pequeñas variaciones técnicas o en la entrada en escena de una vanguardia radical. Pero lo que es más importante, su compromiso con la praxis social, el ideal de transformar la realidad, es en el mejor de los casos una consecuencia afortunada de su obrar. En gran medida, no deja de soñar con el papel libertario del arte, pero reconoce que la liberación no puede reducirse a cumplir una profecía socialista. "El potencial político del arte estriba únicamente en su propia dimensión estética, su relación con la praxis es inexorablemente indirecta, mediada y huidiza" (Marcuse, 2007, p. 55).

La batalla del arte, sin duda, nos dice Marcuse, ocurre en la capacidad de las obras de generar una transformación del lenguaje. Mostrar la realidad y denunciar sus contradicciones, es una tarea que se despliega en la capacidad del lenguaje de ser objeto de crítica, es decir, de criticarse a sí mismo. Y si bien la obra de arte puede derivar en mercancía, tiene como virtud, gracias a la plasticidad de sus lenguajes, ser el polo opuesto a la enajenación, conducirnos a un modo de escape ideológico. "El carácter afirmativo del arte posee otra fuente: el compromiso del arte con Eros, la profunda afirmación de los impulsos vitales en su lucha contra la represión instintiva y social" (2007, p. 64). Y si el arte recupera un rasgo del hombre que desafía cualquier marca histórica, no es extraño que Marcuse señale que las prácticas estéticas no pueden ser reducidas al dominio de una clase social, ni siquiera al proletariado, la clase marxista por excelencia. "El carácter progresista del arte, su contribución a la lucha por la liberación no puede medirse por el origen social de los artistas, no por el horizonte ideológico de su clase. Tampoco puede determinarse por la presencia de la clase oprimida en sus obras" (p. 70).

Marcuse nos permite comprender el papel de un arte combativo, la promesa, así sea truncada, de liberación por fuera de los límites del pensamiento socialista. De allí que en una sociedad como la actual, en la cual el capitalismo avanza a grandes pasos, se reconozca la actualidad de una postura que conserva la misma distancia frente a los destinos de las formas culturales que se convierten en formas de enajenación, y la necesidad de pensar el arte en oposición a la sociedad. Lo clave de su postura, que compartimos plenamente, es pensar que el arte despliega su propio combate sobre su propia dimensión histórica. No hay mejor modo de afectar la sociedad que denunciando las tensiones de sus modos de representar históricos, desplazando sus falsos centros de gravedad, reconociendo que lo real posible no es potestad ni de una clase, mucho menos de una ideología.

Finalmente, destacamos el esfuerzo de Marcuse por reavivar el papel del artista en términos de subjetividad. Si bien ello no implica sucumbir al modelo individualista capitalista, de lo cual es consciente, sí es una garantía para avivar en el esfuerzo estético la lucha del hombre con sus condiciones histórico-materiales, la capacidad de crear sin ataduras de clases, el reconocimiento de que el arte es también un trabajo matérico.

Periferias cinematográficas. Violencias contra el MRI

La figura de lo periférico nos provee de una coordenada conceptual para sugerir que, en principio, los cines que se distancian de un centro virtual poseen un espíritu combativo. En consecuencia, con el materialismo estético tendría que decirse que todo cine, en calidad de trabajo, un acto productivo desde su dimensión tecnológica, es hijo del capitalismo, y por ello su infraestructura implica procesos industriales, en mayor o menor medida, y su dimensión económica adquiere un papel relevante. Ya sea entonces que se piense en experiencias de cine hecho con bajos recursos, gracias a nuevas tecnologías que disminuyen costos de producción, siempre la producción cinematográfica depende del uso de capital.

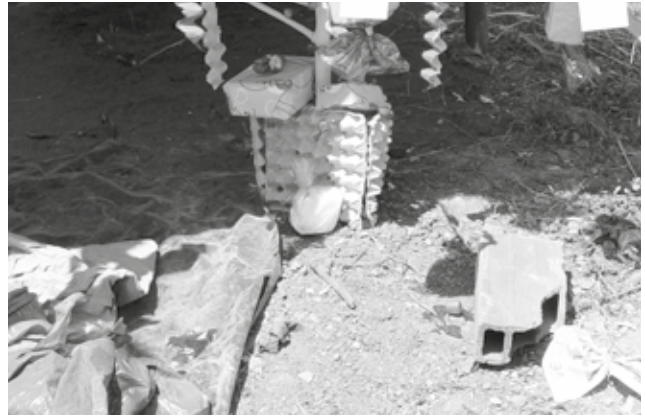
Siguiendo la idea reseñada de Chiarini (el cine es industria, las películas arte) diríamos que incluso los cines periféricos son industriales. La tarea es pensar si los filmes que emergen al margen del MRI, pueden ser obras de arte, y si sus cualidades estéticas necesariamente provienen de una crítica a la sociedad. Tratando de ofrecer un mapa que nos permita reco-

rer algunos de los principales hitos en la historia del cine que se distancia de la ideología dominante de Hollywood (MRI) deseamos revisar, a partir del arsenal conceptual de las estéticas post-marxistas, cuatro periferias que de un modo u otro recorren el grueso del siglo veinte cruzando diferentes geografías.

El primer caso sería el denominado Cine de Vanguardia, producido principalmente en la década del veinte del siglo pasado. Mucho se ha discutido alrededor del tema de las vanguardias en el cine. Extensión de las expresiones vanguardistas iniciadas en otras artes (principalmente la pintura y las letras), el cine coincide temporalmente con un trabajo artístico que se ha convertido en emblema de una modernidad estética que se opone a un arte de ideología naturalista. Sin penetrar de fondo en la dinámica de las vanguardias, basta decir que su espíritu contestatario está asociado a la renovación de las formas clásicas del arte, y que en su realización se reconoce un compromiso político que cuestiona los cánones sociales.

De esta manera, las vanguardias pueden ser fácilmente interpretadas desde algunas de las claves de la estética materialista. Su impulso por la novedad genera choque con los valores que una sociedad burguesa privilegia. Parte de los que militan en sus filas creen que el papel del arte es transformar un orden social enfermo o celebrar la muerte de una sociedad en decadencia. Sin embargo, el gran afán por la exploración formal riñe con algunas de las posturas realistas más extremas presentes en algunos de los continuadores de Marx y Engels.

Si bien las vanguardias podrían considerarse centrales respecto a la escena del arte, en el caso del cine, pese a su opulencia, operan de manera periférica. Indudablemente son un singular momento de expansión respecto al lenguaje, y revelan las posibilidades de un cine comprometido con causas sociales, como bien sucede en la cinematografía rusa. Sin embargo, las experiencias de vanguardia ya consolidadas tienen cortos periodos de vida en la pantalla, o incluso no pasan de manifiestos que anuncian un cine por venir. Nos interesa resaltar que éstas operan como cines periféricos en la medida en que su nota común es la distancia con el MRI, instaurado principalmente por los logros narrativos del cine americano y que fueron sistematizados, principalmente, por la obra de D.W. Griffith (*El nacimiento de una nación* 1915 e *Intolerancia* 1916). Los impulsos vanguardistas son una lucha por salir de un modelo que, como sugerimos, se convierte en una metafísica del cine. En alguna medida, las filmografías de vanguardia operan minando



sus propias estructuras, pero siempre se saben presas de ellas. Extraña deconstrucción que sabe que debe atacar el lenguaje con el mismo lenguaje como arma.

Una de las vanguardias cuya producción es fugaz es el surrealismo cinematográfico. Extensión del surrealismo promovido por Breton, puede fácilmente reducirse a dos obras: *El perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), ambas del cineasta aragonés Luis Buñuel. A partir del principio de la escritura automática (inspirada en la libre asociación freudiana) que permite al poeta crear cadenas libres de palabras, Buñuel construye sus obras violentando el principio de continuidad narrativa, piedra angular del MRI. Este es el primer gesto de violencia que, desde el interior del lenguaje, se resiste a un modo de ordenar la realidad a partir de un supuesto naturalismo. Allí resuenan fácilmente las preocupaciones de la estética marxista que dudan que un gesto realista se reduzca a la causalidad narrativa, que no sería otra cosa que el modo de ordenar lo real fruto de la mentalidad burguesa. Por ello tampoco es extraño reconocer que en ambos filmes de Buñuel el objeto de ironía, su gran contenido de verdad, son la burguesía y sus excesos identificados con una sociedad enferma y decadente.

Podría ser cuestionable por ejemplo la existencia de un realismo socialista al estilo de Marx en un filme como *La edad de oro*, si se espera precisamente que el resultado sea una transformación de la praxis social, una genuina lucha de clases (aunque sí se logró una acalorada respuesta de los públicos). Incluso, el hecho de que la historia gire sobre el amor prohibido entre un hombre y una mujer de la alta burguesía, bien puede identificarse con un sentimiento de individualismo en contravía de un arte que debe privilegiar al pueblo. Sin embargo, queremos hacer notar, y para ello es clave la postura heterodoxa de Marcuse, que si se piensa en la idea de lo 'surreal', base de esta vanguardia, se está en presencia de un ejercicio de

refigurar la realidad de un modo, que si bien no genere otro futuro, sí escape al orden social dominante.

Se podrá decir que si la base de los procedimientos surrealistas en el cine es el psicoanálisis, no hay realmente un desafío al orden social porque dicha dinámica es inventada por la burguesía para purgar su propia idea de la culpa. A ello habría que decir entonces, con Marcuse, que el problema de una crítica a la sociedad no depende del origen del mecanismo artístico, no es un asunto de clases. El resultado sigue siendo valioso, en especial si se piensa que se logra, gracias a la violencia surreal del encadenamiento de imágenes, cuestionar un momento del desarrollo histórico, y evocar el papel reprimido de las pulsiones.

Y es que en *La edad de oro* presenciamos cómo, en medio de la vida burguesa italiana, una pareja es cohibida por desatar sus deseos en la escena pública. En una de las primeras secuencias, que evoca la creación de Roma por la mano variopinta de la iglesia, la pareja se retuerce en el fango en una desencarnada escena de cama ante los ojos atónitos de la burguesía. Separados por este acto profano, terminan exponiendo su frustración en contra del sistema social. Presenciamos al hombre pateando a un hombre ciego en la calle, golpeando animales, abofeteando a una mujer de alta sociedad en una fiesta. Todo este festín se acompaña con el ejercicio visual que intercala imágenes de noticiarios, de otras películas, y que culmina en un singular crítica a la iglesia en la que presenciamos cómo un obispo es empujado desde lo alto de un segundo piso en un acto de furia, y cómo la figura de Jesucristo termina siendo intercambiada por la del Marqués de Sade.

Lo interesante es que la crítica dirigida a la clase burguesa, y en particular a los sistemas de represión socio-sexual, está urdida con un lenguaje que desafía el modo de articular la realidad en el cine. Y para ello, como lo hace notar Tyler (1973), Buñuel no recurre a ningún tipo de truco formal en la película (ya sean sobreimpresiones, trucajes en el revelado). Las imágenes mantienen un alto índice de realidad, el desafío surreal están principalmente en la composición y en la naturaleza del relato.

Por otra parte, el caso del denominado *Cine-ojo* promovido por Dziga Vertov puede ubicarse, no sin algunos problemas, dentro del marco de las vanguardias. A diferencia del Surrealismo, no bebe de formas configuradas en otros artes. Más cercano a la preocupación por encontrar una naturaleza propia de la imagen cinematográfica, que no dependa de otros modelos,

procura construir lo que considera un cine desnudo, dar cuerpo a imágenes estrictamente cinematográficas solo posibles por las dimensiones materiales del naciente medio. De allí que fortalezca la idea del *cine-ojo* para sugerir que lo que el espectador encuentra en pantalla no es una representación que depende de una ideología como el MRI, ni tampoco la realidad es reflejada de un modo naturalista. Se está en presencia de una realidad solo posible para el cine. Vertov sueña con encontrar la superestructura de la imagen en movimiento. Un lenguaje cuya ideología no dependa de otros modelos. Lo que quizá desconozca es que incluso la imagen desnuda, el cine-ojo, depende de la infraestructura histórica de su época, está situada socialmente. Sin embargo, en su esfuerzo resuenan las ideas de Marcuse, que nos dice que no hay otra realidad que la que produce el arte. El cine-ojo significa un esfuerzo artístico por que el lenguaje del cine no sea parasitario de otros modelos de representación: "El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre" (Vertov, 1983, p. 33).

En la que es quizá la película más representativa del trabajo de Vertov, *El hombre de la cámara* (1929), explora la relación entre el ojo humano, el papel del camarógrafo y las potencias de la imagen en movimiento. En medio de un trabajo de montaje que bien recuerda las teorías de Eisenstein (tanto su montaje rítmico, como de atracciones), la película nos traslada por diferentes escenarios que ponen en escena el acelerado desarrollo del mundo contemporáneo. Comenzamos en un teatro donde el público se prepara para ver una película, que en un juego de autorreferencias, es la película que ya estamos presenciando, y que permite los choques entre imágenes de diferentes naturalezas. Todo el tiempo, la cámara es un personaje central de este periplo. En ocasiones, no solo la vemos en cuadro, sino que aparece magnificada gracias a procesos de sobre exposición, lo cual hiperboliza su papel para describir la realidad. Luego observamos no solo lo que la cámara puede revelar, la visualidad escondida para el ojo, sino al camarógrafo tomando dicha realidad. Ejercicio autorreferencial donde vemos al cine-ojo mirarse a sí mismo. Finalmente, apreciamos los montajes entre imágenes de naturaleza heterogénea (un ojo, una calle, un riel de tren, etcétera) discurrir vertiginosamente hasta solo destacarse por producir un ritmo visual, una forma pura que desnaturaliza los objetos que representa. En palabras de Durán Castro: "El kinoki (hombre con la cámara) de Vertov es el guía que lleva al espectador por una serie de fragmentos, es el mago o brujo que observa y destruye con su mirada la realidad para organizarla de nuevo en el montaje cinematográfico" (2009, p. 139).

Tendríamos que decir entonces que si bien es posible en una película de esta naturaleza reconocer como gran tema una crítica a las sociedades industrializadas, a los vertiginosos ritmos de vida de los hombres de ciudad, al cambio de naturaleza productiva en favor de la máquina, todo ello solo es posible por un ejercicio de desmontaje del MRI. Estrategia irónica, como bien sugiere Aristarco, de producir una estética realista precisamente al descomponer la realidad, como ya creíamos conocerla, en el cine y del cine. La experiencia del cine-ojo desafía el esfuerzo de estructuración del cine americano a tal escala, que es necesario un reaprendizaje de las lógicas del filme. Por supuesto, no creemos que allí se esté frente a un cine desnudo. En gran parte es la marca de su propia historia. Vertov puede criticar la maquinización, gracias a una máquina (el cinematógrafo), su propia infraestructura le permite alcanzar valores artísticos. Y el montaje liberado de los principios causalistas, fácilmente cabe en el trabajo de revelar contradicciones que tanto interesa a las estéticas postmarxistas.

En cierto sentido, las vanguardias cinematográficas no estaban lejos de grandes públicos, ni distanciadas de los modelos de producción industrial. Lo cual puede explicarse por el hecho de que la gran industria, como la conocemos en el presente, solo estaba comenzando a tomar forma para la época. "En los años veinte se pone en funcionamiento el dispositivo no solo técnico, sino también espectacular, crítico, de salas y público capaz de disfrutar de un cine diferente, entendido como arte, sin que esto suponga una oposición radical a la industria" (Sánchez-Biosca, 2004, p. 32). Motivos que nos llevan a afirmar que los rasgos periféricos de las vanguardias cinematográficas gravitan sobre el eje del lenguaje. La dimensión combativa se forma, recordando a Marcuse, sin que la sociedad sea otra cosa que el objeto indirecto del trabajo artístico. Caso diferente, por lo menos desde el punto de vista industrial, es el cine *underground* americano de la década del sesenta. Llamado por Sánchez-Biosca (2004) y por Hoberman (2001), segunda vanguardia cinematográfica, su principal rasgo político es alejarse radicalmente del modelo de producción Hollywoodense.

Tyler (1973) señala que la idea de un cine *underground* es posible por los intereses tanto de resistencia a los circuitos industrializados de Hollywood, que remiten al cine a un proceso dominado por grandes oligopolios, como por las exploraciones de carácter estético de nuevas generaciones influenciadas por las diversas transformaciones culturales del momento (desde el hippismo, la muerte del arte, hasta la guerra de Vietnam). En esa misma medida, Tyler nos recuerda (lo cual en el fondo corresponde al punto de vista

marxista) que el cambio en las formas de producción material del cine (cámaras caseras o de formatos ligeros 16 y 8 milímetros) no implica un deterioro del trabajo estético: "...uno de los factores que hay que tener en cuenta en la ascendencia del cine *underground* es que no debe ser equiparado al talento artístico y los medios materiales de producción" (1973, p. 10). Dicho movimiento cubre el trabajo de un amplio grupo de directores, algunos de ellos pertenecientes al denominado New American Cinema; sin embargo, lo interesante es que sin un eje programático estricto, la nota común de este cine es la exploración estética en diferentes direcciones.

Si Adorno sostenía que el arte es una promesa quebrantada de felicidad, quisiéramos sugerir que gran parte del cine *underground* trabaja estructuralmente evadiendo cualquier recompensa para el público. Si bien ello no garantiza el trabajo del arte en su doble movimiento de ofrecer otra realidad posible, y frustrar simultáneamente la capacidad de actualizar, sí permite comprender el mecanismo de displacer que genera la incomodidad del público al ver frustradas las estructuras tradicionales del cine.

En gran medida, el cine *underground* arrasa con un proceso ya instaurado de alfabetización, gracias al desmonte de las gramáticas institucionales. No es extraño reconocer que la tendencia principal de este cine periférico es, como bien lo explica Tyler, el uso de una cámara voyerista. La cámara, que evoca indirectamente el cine-ojo de Vertov, no solo mira descaradamente la realidad, sino el extraño pudor de la ideología naturalista que siempre la ocultaba, sino que hace gala de su presencia, de sus propias imperfecciones, de su temblor, de su incapacidad de componer cuadros perfectos, de sus cegueras, de su corta visión. "La vanguardia ha puesto a la cámara la etiqueta de ojo salvaje, voluntarioso, inquisidor, dispuesto a dar publicidad gráfica a todo lo que ha permanecido tabú para las películas comerciales populares, incluso las más serias y artísticas" (Tyler, 1973, p. 41).

Dicho voyerismo de la cámara *underground* permite que la forma aparentemente desnuda de la representación tenga por contenido lo que la sociedad oculta. Sus virtudes artísticas, que recuerdan a la vanguardia, se hacen oponiéndose a lo que el orden social encubre. Resuena el interés de Adorno por un arte que se oponga a la sociedad, y para ello se privilegia el trabajo formal. Y la forma de este cine, como sugeríamos, está marcada por cierto arcaísmo. Mientras la vanguardia buscaba, podría decirse, las formas del porvenir, la estética del futuro, independiente de la historia

de las artes (cine-puro en Vertov), *el underground* se interesa por regresar el cine a sus orígenes, olvidar lo que ha aprendido, negar la ideología dominante partiendo de cero. Si la vanguardia se valía de algunos elementos del MRI, por ejemplo las secuencias narrativas para profundizar en sus potencias, encontrar en ellas nuevos valores, *el underground* usa las pautas del sistema rompiéndolas, fragmentándolas, entorpeciendo sus cualidades.

Basta pensar en *Shadows* (1959), opera prima de John Cassavetes, que bien puede considerarse la obra que jalona la formación del *cine underground* (sin que ello signifique desconocer esfuerzos previos que sumados permiten el movimiento). Dicho con cierta ligereza es un filme tan simple, que pareciera hecho por alguien que no sabe o desconoce todas las pautas gramaticales de Hollywood. Su virtud es cierto tono infantil en el trabajo narrativo, que por momentos logra un grado de realismo, que bien puede ser confundido con el sueño de naturalidad del MRI. Una singular lección de que la idea de mostrar la realidad desnuda, se puede hacer sin recurrir al sistema. Sabemos claro que ni allí, ni en ningún filme, está la realidad de modo natural. Pero ese efecto realista es el que le permite a un filme como *Shadows* situarse en la periferia del sistema y atacarlo desde sus cánones. Perfecto ejemplo de la revelación de las contradicciones y de una nueva praxis puesta en pantalla.

Con la puesta en escena de una historia de tres hermanos en medio de la convulsa vida neoyorkina, se recrean problemas relacionados con el racismo, prejuicios sociales y problemas de género. Dichas problemáticas bien están presentes en otros cines, pero se convierten en gran parte de las obsesiones del movimiento *underground*. Y para poner en escena una visión negativa del arte, la aparente naturalidad del filme, su extraño realismo, está logrado con mecanismos formales complejos, propios de un ejercicio de reflejar en la forma, las tensiones del espacio social: "...la misma estructura de la película tiene algo de adramaticidad, siendo una suerte de mosaico de acciones en torno a unos pocos personajes principales... el uso de jump-cut, montaje fragmentado que acentúa la falta de continuidad espacio-temporal es sistemático..." (Sánchez-Biosca, 2004, p. 192). Quizá podríamos decir que la potencia negativa de este filme, evocando a Adorno, es precisamente su insignificancia. Su extraña desnudez, su aparente débil estructuración, su falta de profundidad, rasgos que lo convierten en un modo de oponerse a una sociedad teleológica, montada sobre la idea de progreso, que garantiza satisfacciones futuras.

Quien quizá, en la escena *underground*, logró fuertes desarrollos estéticos por la vía de la cámara voyeur, por el uso de una aparente naturalidad, incluso gracias a la infantilización de un cine ya maduro, fue Andy Warhol. Sus experiencias cinematográficas, construidas colectivamente, bien pueden tener tonos vanguardistas y un extraño acopio con la irrupción de la máquina en la escena artística. Sin embargo, sus filmes, en calidad de obras, se resisten al sistema social recurriendo a una cruda desapropiación de técnicas, gramáticas, exploraciones formales. Pareciera que se está en presencia de un no-cine. Sus primeros trabajos (*Sleep, Eat* 1963, *Empire* 1964) son obras rodadas en un solo plano de duraciones que oscilan entre la media hora y las nueve horas de metraje. En dichos trabajos, aparentemente sin ningún esfuerzo creativo, que casi eliminan la figura del artista, que ponen en jaque la subjetividad, Warhol reinventa el cine, como lo sugiere J. Hoberman. Pero reinventar el cine, en el marco de nuestra discusión, no es crear un nuevo sistema, sino falsear el dominio del MRI: "Warhol fue el precursor de un movimiento que se alejó del cine psicológicamente cargado, intensamente subjetivo y dirigió sus pasos hacia una vanguardia autónoma y antiexpresiva –que comparte algunas preocupaciones con el minimalismo del mundo del arte, a la vez que conserva la ironía de las películas alternativas" (Hoberman, 2001, p. 64).

Imposible no pensar que el espectador promedio ante una película de Warhol se hace la pregunta: ¿esto es una película? Y ello antes de preguntarse: ¿esto es una obra de arte? Al eliminar la carga de espectacularidad, incluso borrar la idea de un creador, Warhol logra arrancar sus obras de un canon ideológico para juzgarlas. La violencia con el sistema es tan grande que es imposible no recordar a Lukács eliminando la lucha entre subjetividad y objetividad como marca del arte, y sugiriendo que las obras genuinas nos ponen de frente al cosmos. Warhol sigue un camino que explora formalmente, posterior a los primeros trabajos en que la cámara estática, descaradamente voyeur era su principal mecanismo de creación.

En *Chelsea girls* (1966), película que retrata supuestamente lo que ocurre en diferentes cuartos del famoso Hotel Chelsea de Nueva York, a partir de la fragmentación de la pantalla en dos grandes cuadros, va intercalando el retrato voyeur de pequeñas situaciones que son un mosaico de algunas de las preocupaciones *underground* (crítica a la religión, homosexualismo, prostitución, exhibicionismo, violencia). Lo interesante es que en este ejercicio, para el desmontaje del sistema, se recurre a la revelación de las técnicas de la imagen, a hacerlas visibles, evidentes para el ojo del

espectador. Y ello queda claro desde una cámara inestable que se mueve sin ningún tipo de planificación en cada cuadro, pasando por la eliminación del sonido abruptamente en los diálogos, o los personajes sin ningún tipo de puesta en escena, sin drama alguno en cuadro, hasta el juego de variaciones cromáticas de la imagen cinematográfica en post-producción.

El cine *underground*, bajo la idea de la negatividad estética, no cumple ninguna promesa de felicidad. Los mundos que abre son precisamente en oposición a la sociedad dominante. De allí que penetrar en sus extraños procesos deconstructivos conduzca a un displacer, solo compensable con el gesto reflexivo posterior de algunos espectadores, añorado por Adorno como marca de todo arte genuino. En esta misma época, pero en otra geografía, tiene lugar otra experiencia de cine periférico: el Nuevo cine latinoamericano.

En un esfuerzo de renovación sobre filmografías inexistentes u oficiales, diferentes países latinoamericanos comienzan a dar forma a nuevas exploraciones cinematográficas que, de diversos modos, coinciden con diferentes crisis de orden nacional, revueltas políticas, luchas contra la injerencia de naciones extranjeras, aparición de movimientos insurgentes, pobreza extrema, focos de resistencia socialista. Es, quizá, mucho más que la filmografía socialista rusa, el cine de mayor compromiso político hasta la actualidad. Su postura política debe ser entendida como el esfuerzo de resistir a toda forma de colonialismo, y en particular a la implantación del modelo imperialista en naciones tildadas de subdesarrolladas. En este momento es fácil reconocer la idea de un cine de la liberación, eco de una postura que proclama un arte combativo. Y la periferia de estos cines tiene un marcado talante geo-político. La distancia con el filme americano se caracteriza por ser un tipo de cine de orden capitalista que ha impedido la existencia de un cine nacional, capaz de mostrar, bajo nuevas formas, los problemas que acosan al subcontinente.

Uno de los casos emblemáticos es el denominado Tercer cine argentino, encabezado por los trabajos de Fernando Solanas y Octavio Getino. La idea del tercer cine conlleva sobre sí el amargo sinsabor de la figura: países del Tercer Mundo, si bien no es su lógica expresa. Tercer cine es un cine que se diferencia de un cine industrializado, capitalista, de entretenimiento como el americano (primer cine), pero también del cine de autor europeo, en boga en la época, por trabajar bajo un modelo individualista que no reconoce la necesidad de pensar colectivamente (segundo cine). Por ello el tercer cine es hecho por el pueblo y para el pueblo con

el interés de que sea un arma para la revolución. Los filmes son excusas, medios, no fines, para el cambio social. De allí que importe más la posibilidad de que el filme sirva para que el pueblo discuta su situación, que los logros propios de cada obra en términos formales.

La obra capital de esta tendencia es sin duda *La hora de los hornos* (1968) dirigida por Fernando Solanas. Y basta señalar que ningún trabajo sigue tan al pie de la letra lo que Bárbaro ha denominado el cine como desquite marxista del arte. Y es que Bárbaro y Aristarco no conciben el cine como arte si no desemboca en una genuina revolución social. Lo cual, sin dudas, ocurre con este monumental filme.

En un formato que bien tiene ecos documentales, *La hora de los hornos* es un trabajo dividido en tres episodios que juntos sobrepasan fácilmente la cuatro horas de duración. Si bien podría decirse que su estética es la de la mixtura, formalmente se destaca por su tono didáctico. Una de las estrategias, como mencionamos, que Aristarco considera clave para que el cine logre oponerse a la ideología dominante, permita la lucha de clases. Durante el relato, el narrador (el mismo director) nos pone al tanto de lo que ha sucedido en términos económicos, sociales y políticos en Argentina con la incursión americana. El resultado es un pueblo oprimido, objeto de un neocolonialismo (título de la primera parte del filme). Con los testimonios posteriores de los abusos de poder, los brotes de fascismo y la extrema pobreza del continente, el filme quiere mostrar que la única salida posible es la revolución, que únicamente el combate permite enfrentarse al aplastante poder capitalista. Y, por supuesto, la estructura de la película es una estructura de choque, el montaje, su principal mecanismo didáctico, nos pone de frente con las más crudas imágenes y las relaciones más dolorosas para el pueblo argentino.

¿Qué hacer entonces desde el cine para cambiar la sociedad? Pues los autores aseguran que un cine de descolonización, subversivo, cine-acción, cine-guerrilla, un cine capaz de desmontar el orden social dominante, y ofrecer una alternativa de futuro. "El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones" (Solanas y Getino, 1973, p. 57). Y no se nos ocurre un cine en que el realismo socialista alcance picos tan altos como el Tercer cine. Basta pensar lo que significó para los realizadores que las presentaciones públicas de *La hora de los hornos* se convirtieran

en reuniones para discutir el futuro de la nación, en genuinas reuniones de partido (cine-excusa).

Tendíamos que decir que su dimensión artística gravita sobre la capacidad de la imagen de atacar el orden social con la simpleza didáctica de la voz del narrador, y con el complejo montaje de fragmentos que se armonizan con el discurso socialista. Cine entonces devenido acción política, un paso cercano a la posibilidad de transformar la realidad con la imagen en movimiento como medio. Cercano, tanto ideológica como geográficamente, el Cinema Novo brasileiro tiene un interés por retratar las dimensiones propias de los países considerados subdesarrollados.

Sin duda, Glauber Rocha fue el más representativo cineasta de esta tendencia periférica. Su idea de una estética del hambre describe con claridad que este nuevo cine poco le interesa el mundo aséptico de las clases dominantes. Su tendencia es la de reflejar el hambre como metáfora de la carencia en una nación como Brasil. "Este miserabilismo del Cinema Novo se opone a la tendencia de un cine digestivo..." (Rocha, 2004, p. 40). No hay nada que comer, podría ser un emblema del trabajo de Rocha. Pero en una escala que debe conducir a pensar qué hacer cuando precisamente las condiciones materiales son arrebatadas a pueblos como los latinoamericanos, su respuesta es pensar en una estética del sueño, que es exactamente lo que no se puede prohibir. Y los sueños de cambio están presentes en su cine. Ese es quizá su compromiso con un arte capaz de ofrecer alternativas para la vida social.

En su trabajo tiene lugar un lirismo poético que bien puede alejarlo de un realismo crudo. Sin embargo, la lección de Lukács no puede tener mayor aplicación. En el medio homogéneo del cine las tensiones, contradicciones, absurdos de una realidad social, pueden encontrar una armonía en la particularidad de sus personajes e historias capaces de hablar del caso concreto del Brasil, y aun así dirigirse a toda la humanidad. Y quisiéramos creer que el interés de Rocha por retratar a cangaceiros (criminales, bandidos, guerrilleros) permite reconocer el gesto particular de un arte que habla del hombre de la revolución en la particularidad de un personaje que bien sirve para ilustrar las dinámicas de la cultura popular de su país. En *Antonio Das Morte*s (1969), asistimos a la cacería del último de los cangaceiros de quien se tiene noticia en el nordeste brasileño. El personaje principal, Antonio, encargado de eliminar a todos estos bandidos como una suerte de fuerza paramilitar, termina entrando en un viaje de peregrinación en el cual descubre, tras asesinar al cangaceiro que

busca, las atrocidades de sus actos.

Quisiéramos destacar el final de la historia en que Antonio, junto con el profesor de un pequeño poblado, se enfrenta al terrateniente del lugar quien acompañado de una cuadrilla de hombres, pretende dar muerte a sus opositores. Lo singular es que el retrato de Rocha no es realista. Antonio, en un gesto que parece más una exhibición que un combate real, vence a la cuadrilla. Lo vemos posar literalmente a la cámara, como si viéramos al director escoger el mejor ángulo, la mejor toma. Tras de ello el pueblo aparece congelado, los libertadores se convierten en figuras de postal, el realce lírico evade, como si fuera una ironía, la garantía de un nuevo futuro.



Finalmente, Antonio camina solo por un viejo sendero, como si nada hubiese pasado, para alejarse del pequeño poblado a medio camino entre la dictadura de los terratenientes y la resistencia de grupos al margen de la ley. Tendríamos que decir que nuevamente el lenguaje gira sobre sí mismo. Rocha desmonta el realismo del relato. Es posible seguir la historia, pero constantemente ésta tiene unos tonos teatralizados y otros desdramatizados que rompen con la verosimilitud que una historia clásica, en principio, debe respetar. La promesa de felicidad ha sido quebrantada, pero sin dudas el cosmos ha sido expuesto en este increíble fresco del Cinema Novo.

Para terminar, quisiéramos hacer un sencillo comentario sobre el Cine Independiente americano de la década del noventa. Luego del impulso que el Sundance Institute dio a los cineastas y productores interesados en hacer un cine al margen de la gran industria a principios de los ochentas, las diversas obras dieron como resultado una tendencia realista que es fácil evaluar en calidad de sátira al modelo narrativo americano tradicional. Como lo describe Biskind (2006), uno de los historiadores de este movimiento: "Los indies eran

todo lo que Hollywood no era. Sin Hollywood vendía fantasías y escapismo, a los independientes el realismo y el compromiso les venía como anillo al dedo. Si Hollywood exploraba géneros a cielo abierto y hacía películas como salchichas, las películas independientes expresaban visiones personales y eran únicas y a prueba de secuelas" (p. 31).

Basta destacar un caso, entre varios, que revelan este intento por mostrar las contradicciones de la sociedad, minando sus propios códigos. *Clerks* (1994), ópera prima del director Kevin Smith, no solo es rodada con un presupuesto de menos de 3 millones de dólares y con actores naturales, sino que pareciera negar los esfuerzos por dotar a la imagen en movimiento de un lenguaje propio. La gran mayoría de sus planos son estáticos, pero no tiene el instinto voyeur del *underground* de los sesentas. No se reconocen intereses de exploración formal, ni de renuncia a la representación de una realidad natural, como ocurre en el cine de vanguardia. Mucho más difícil esperar de una película sobre los conflictos todavía adolescentes de un par de amigos de poco más de veinte años, un interés político, un cine que sueñe con un acto libertario como en el Tercer cine.

En apariencia, esta historia que transcurre en un solo día dentro de una pequeña tienda de abarrotes no podría gozar de ninguna cualidad artística. Sin embargo, se convierte en una ácida crítica al sistema, tanto Hollywoodense como social, gracias al tono sardónico con que se enfrenta a cualquier marca ideológica. En la dimensión formal no le interesa explorar con las posibilidades expresivas de la cámara o el montaje. Extraño gesto del director que pareciera asumir como política la renuncia a buscar salidas creativas. No obstante, tampoco le interesa construir una cámara que reinvente el cine como en el caso de las películas de Warhol.

La cámara de Smith está a medio camino entre la ingenuidad de quien no sabe qué hacer con sus potencias, y del más curtido director europeo que hace gala de una poética de la quietud. Y es que la cámara se reduce a retratar los más finos diálogos de una cultura pérdida. Es un testigo mudo. Hollywood queda desmontado. Y en términos sociales, ambos protagonistas se resisten al sistema social. Adultos, quizá por mayoría de edad, pero adolescentes rebeldes en su comportamiento, critican el sistema desde sus vacuidades. Sus principales preocupaciones, la única metafísica de sus vidas, giran sobre los errores presentes en la trilogía de la guerra de las galaxias, como si el mundo futuro solo fuese posible por la evasiva subcul-

tura del comic. Inconformes con su situación laboral, empleados de almacenes con un bajo sueldo, se consuelan con una vida sin promesas de felicidad futura. Pareciera que el pesimismo de su generación fuera el displacer que les permite hacer una revolución satírica del espacio social. Así, los cines periféricos, con base en distintos modos de exploración formal (la exploración expresiva de las vanguardias, el infantilismo del *underground*, el didactismo del Tercer cine, la sátira del cine independiente), de un modo u otro, contribuyen a una crítica a la sociedad. Los niveles de compromiso, el lugar de donde se originan sus esfuerzos de resistencia, evocando nuevamente a Marcuse, no determina la calidad artística de sus obras.

Referencias

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Adorno, T. y Eisler, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Panamericana.
- Aristarco, G. (1968). *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumen.
- Aristarco, G. (1969). *La disolución de la razón. Discurso sobre cine*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Bárbaro, U. (1977). *El cine: el desquite marxista del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Biskind, P. (2006). *Sexo, mentiras y Hollywood. Miramax, Sundance y el cine independiente*. Barcelona: Anagrama.
- Bordwell, D. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Bozal, V. (1999). Estético y marxismo. En Bozal, V. (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II* (pp. 161-184). Madrid: Visor.

- Burch, N. (1995). *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Chiarini, L. (1956). *El cine en el problema del arte*. Buenos Aires: Losange.
- Clavell, L. y Sánchez de Alva, J.L. (1975). *Gyorgy Lukács. Historia y conciencia de clase y estética*. Madrid: Magisterio Español.
- Durán Castro, M. (2009). *La máquina cinematográfica y el cine moderno. Relaciones entre la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Entel, A. (1999). *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Hoberman, J. (2001). Tras el cine de vanguardia. En Wallis, B. (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 59-74). Madrid: Akal.
- Jarvie, I.C. (1974). *Sociología del cine. Estudio comparativo sobre la estructura y funcionamiento de una de las principales industrias del entretenimiento*. Madrid: Guadarrama.
- Jay, M. (1974). *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. Madrid: Taurus.
- Jiménez, M. (2001). *Theodor Adorno: arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Lukács, G. (1966). *Estética. La peculiaridad de lo estético. Volumen 3: categoría psicológicas y filosóficas básicas de lo estético*. México: Grijalbo.
- Lukács, G. (1967). *Estética. La peculiaridad de lo estético. Volumen 4: cuestiones liminares de lo estético*. México: Grijalbo.
- Lukács, G. (1971, septiembre-noviembre). El cine como lenguaje crítico. *Revista Nuevos Aires*, Año 2 (Nro. 5), 41-49.
- Marcuse, H. (2007). *La dimensión estética. Crítica a la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Marx, C. y Engels, F. (1969). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Península.
- Menke, C. (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.
- Rocha, G. (2004). Estética del hambre. En Fundación Eduardo Constantino (Ed.), *Glauber Rocha. Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento* (pp. 38-45). Buenos Aires: Malba.
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.
- Solanas, F. y Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Tyler, P. (1973). *Cine underground. Historia crítica*. Barcelona: Planeta.
- Vertov, D. (1983). Del Cine-Ojo al Radio-Ojo. En Romanguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 30-36). Madrid: Cátedra.